# Inter Danza

COORDINACIÓN **NACIONAL** DE **DANZA**

AÑO 2 | NÚM 25

SEPTIEMBRE | 2015

## DIRECTORIO

Editora
**Carmen Bojórquez**
Corrección de estilo
**Juan Antonio Di Bella**
Diseño editorial
**Nancy Elizabeth Morales Muñiz**

### Coordinación Nacional de Danza

**Cuauhtémoc Nájera Ruiz**
Coordinador Nacional de Danza
**Eunice Sandoval**
Subcoordinadora Nacional de Danza
**Nancy León**
Subdirectora Difusión y Relaciones Públicas
**Juan Cesar Gutiérrez Romero**
Subdirector del Programa Nacional de Danza
**Alejandro Castruita**
Subdirector Administrativo
**Gabriel Torres Vargas**
Administrador del Teatro de la Danza
**Alejandra Herrera**
Jefa de Proyectos Especiales
**Martha Herrera**
Subdirectora de Vinculación Escolar
y Atención al Público

**FOTO DE PORTADA:**
NOS VAMOS DE AQUI

# EDITORIAL

*La tradición es un reto para la innovación*

*Álvaro Siza*

TRADICIÓN Y ACTUALIDAD son, en lo inmediato, conceptos que habitan polos opuestos, pero inevitablemente relacionados. De manera indistinta utilizamos formas tradicionales para expresar valores modernos, y formas modernas para expresar conceptos y comportamientos tradicionales.

Mario Magallón Anaya, en su texto "Más allá de las utopías de la modernidad"[1], expresa: *El pasado no es renunciable; y por más asimetrías que se hayan originado, la única posibilidad de nuestras sociedades es la de reconocer que vivimos en un mundo que no se inicia con nosotros, pero que ha de incluirnos como interlocutores históricos. Para ello es fundamental emitir una voz audible y comprensible en el diálogo, una cultura viva y válida por la riqueza de sus diferencias y sus particularidades, precisamente aquella que se nutre en el reconocimiento y en la recreación de las tradiciones.*

El pasado y la tradición como elementos que posibilitan el futuro, son constantes en la danza. La danza como expresión eminentemente corporal (y por tanto, identitaria por derecho propio) se produce entre dos mundos en donde lo conservador y antiguo se mezcla continuamente con lo innovador y reciente.

Lo que permanece y lo que no, lo que se transforma en tradición y lo que muta de forma permanente en la danza, son los ejes temáticos de este número de INTERDANZA: Héctor Garay Aguilera escribe ahora desde la indignidad que a todos nos provoca el asesinato brutal de Nadia Vera, miembro de la comunidad de danza, y nos habla nuevamente del aspecto efímero de la danza, esencia misma del arte escénico y de la vida.

En relación también con Nadia Vera, incluimos la carta abierta que la comunidad de danza escribe a Shantí Vera, Séndic Vázquez, Mirtha Luz Pérez Robledo, familia Pérez Robledo de Comitán, Chiapas, y al Festival Internacional de Artes Escénicas Cuatro x Cuatro de Xalapa, Veracruz.

Angélica Íñiguez vuelve a mostrarnos sus "Apuntes para una investigación en curso que quiere ser un ensayo", en que analiza ahora la escena de la danza tapatía a partir de su vocación experimental abierta a la creación constante.

Carolina Tabares nos trae la entrevista a Marianna Garcés y Ximena Monroy, cofundadoras del Festival Itinerante de Videodanza AGITE Y SIRVA, evento que lucha por mantener vivo el intercambio físico y presencial entre creadores, gestores y receptores, como parte de la tradición escénica, incluso desde la pantalla.

Más allá de la Guelaguetza y su enorme carga de tradición, INTERDANZA presenta otros espacios de producción dancística que se desarrollan en Oaxaca: una reseña de la Muestra Internacional de Danza Oaxaca, festival que si bien no ha alcanzado la popularidad de la Guelaguetza, sí representa una nueva tradición para el desarrollo de la danza contemporánea en el sur del país; y una entrevista a Helmar y Paulina Álvarez, cofundadores del CENTRO DE GESTIÓN ESCÉNICA TIERRA INDEPENDIENTE, espacio que lucha por establecer otras formas de gestión en Oaxaca.

Presentamos una entrevista a Obel Castilla, maestro cubano de rueda casino, baile popular de fuerte arraigo en la isla caribeña y que en México cobra cada vez mayor auge.

Finalmente, la sección ICONOGRAFÍA de este número la dedicamos a la presencia internacional en el Palacio de Bellas Artes en julio pasado.

1. Magallón Anaya Mario, "Más allá de las utopías de la modernidad" Círculo de Estudios de la Filosofía Mexicana, http://filosofiamexicana.org/2013/03/18/cultura-tradicion-y-modernidad-en-latinoamerica-del-siglo-xxi/

Interdanza está abierta a recibir colaboraciones no solicitadas. Por favor remítase al correo editorialrcnd@gmail.com. Todos los textos recibidos pasarán un proceso de evaluación antes de dar a conocer a sus autores si serán publicados o no. En ningún caso se ofrecerá remuneración.

# CONTENIDO


## REFLEXIONES

**06** SISMOS Y DANZA
POR **HÉCTOR MANUEL GARAY AGUILERA**

**10** APUNTES PARA UNA INVESTIGACIÓN EN CURSO QUE QUIERE SER UN ENSAYO II
POR **ANGÉLICA ÍÑIGUEZ**

## PERFILES

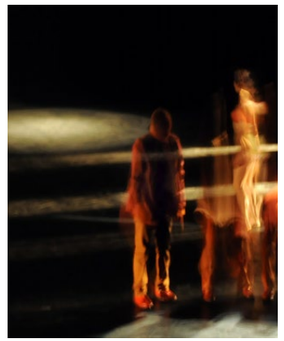
**14** MUESTRA INTERNACIONAL DE DANZA OAXACA - MIDO

**18** TIERRA INDEPENDIENTE CENTRO DE GESTIÓN ESCÉNICA
**ENTREVISTA CON PAULINA Y HELMAR ÁLVAREZ**

**24** RUEDA CASINO CHARLA CON OBEL CASTILLA

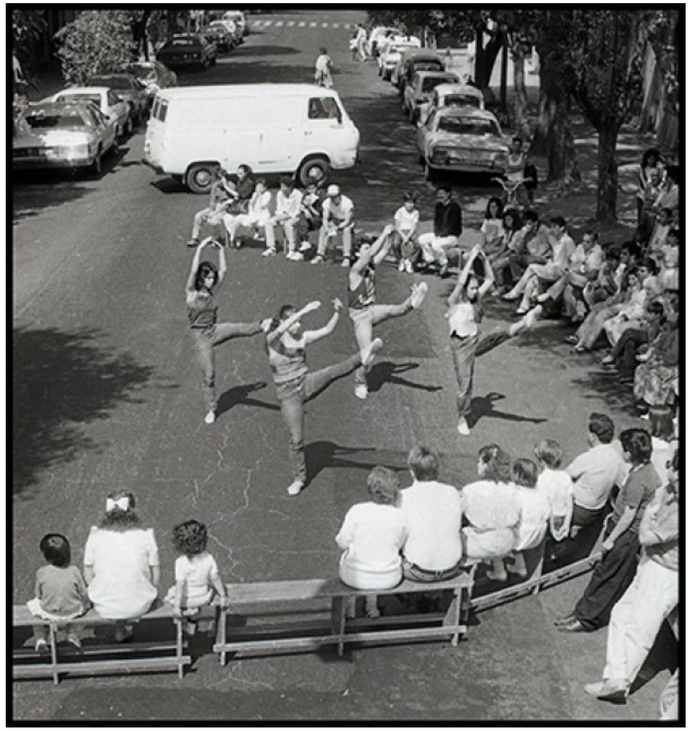
## ICONOGRAFÍA

**28** PRESENCIA INTERNACIONAL EN EL PALACIO DE BELLAS ARTES



# SISMOS Y DANZA

POR **HÉCTOR MANUEL GARAY AGUILERA**



Con septiembre y las celebraciones patrióticas también llega una fecha muy significativa en el ánimo de los habitantes de la ciudad de México. El despertar del 19 de septiembre de 1985 fue trágico, un temblor de tierra provocó desastres, muertes y una conmoción. En la danza contemporánea fue un catalizador para seguir con formas de organización y creación que se venían gestando. La participación en encuentros callejeros de danza en colonias afectadas por los sismos de ese año es un antecedente de la configuración de estilos y de la organización de esta disciplina en la década de los ochenta.

En aquel momento surgía un conjunto de agrupaciones que confrontaban la imagen y la forma de trabajar de las compañías subvencionadas, sobre todo del Ballet Nacional de México y de la técnica Graham que se había constituido en el método por excelencia para el aprendizaje de la danza en ese momento. Se dio una "explosión" en la cantidad de grupos. Una reacción a un sistema de apoyo estatal a ballet y a las compañías subvencionadas; un sistema donde las propuestas de estas compañías, no tenían muchas opciones para su expresión. Algunos grupos hicieron presencia antes de esta década: Alternativa, Andamio, Expansión 7 y Forion Ensamble. Anticipaban un debate artístico, pero su permanencia fue difícil. Ya en los ochenta, tenemos el surgimiento de Barro Rojo y Contradanza que tienen más de tres décadas de existencia. En este año también UX Onodanza de Raul Parrao cumplirá ese aniversario y el próximo Contempodanza de Cecilia LUgo. A grupos de ese momento hay que sumar: Antares, Metrópolis Utopía, El cuerpo mutable, Asaltodiario, El Teatro del Cuerpo, el grupo del CICO, entre otros. Todas estas manifestaciones, conducidas por un director-coreógrafo, quien iba conformando un estilo propio, consecuencia de la confrontación, como he dicho, con una técnica que prevalecía, también por la formación ecléctica de sus directores y las influencias del exterior. En particular, las técnicas y estilos de danza norteamericana: Murray, Nikolais y Cunnigham; y las europeas, sobretodo la danza-teatro de Pina Bausch. Pero es con el terremoto que los estilos dancísticos se decantan al expresionismo que los acontecimientos detonaron y la necesidad de una eficacia escénica en espacios distintos a los teatros convencionales; escenario como la calle les exigían a los bailarines captara y mantener la atención de espectadores no habituados a la danza y que en ocasiones eran convidados a las presentaciones cuando pasaban por ahí.

Al crecimiento artístico, no correspondía el apoyo institucional. No había recursos, programas ni escenarios suficientes. Así que lo que empezó como un esfuerzo solidario se convirtió también en una posibilidad de encontrar foros de presentaciones. Y posteriormente llevo a la organización gremial que propugnó por mejores condiciones de apoyo y trabajo. Los sismos del 1985 despertaron la solidaridad. Convocados por organizaciones de vecinos que lucharon contra la crisis y que luego se aglutinaron en organizaciones que conformaron el Movimiento Urbano Popular. Organizaciones de damnificados, formadas por los propios vecinos, unidos para que se les restituyera sus hogares y servicios, vieron

en el arte una posibilidad primero de reconfortar los ánimos y después ser un instrumento de reivindicación de sus necesidades, entre ellas por supuesto las culturales. En esta acción dos organizaciones civiles fueron muy importantes: la Unión de Vecinos y Damnificados 19 de septiembre (UVyD), creada en la colonia Roma, y Danza Mexicana A.C. (Damac), una organización de profesionales de la danza reunidos para procurar mejores condiciones para la danza, dirigidos por Tania Alvarez y en la que participaron: Javier Contreras, Yosune Lorenzo, Francisco Illescas, Andel Lynton, Arturo Garrido, Cecilia Appleton, Alejandro Schwartz, Cesar Delgado entre otros profesionales de la danza

En la UVy D se incorporaron artistas, teatreros del grupo Zopilote: los hermanos Betancourt que con Tania Alvarez pensaron en llevar a cabo Encuentros Callejeros de Danza. Realizaron en noviembre de 1986, el primer encuentro en los albergues de damnificados en Tlatelolco (Plaza de las Tres Culturas), la peña Morelos, y en el Templo Mayor (atrás de la Catedral) la colonia Roma. Los grupos participantes fueron: Barro Rojo, Utopía, Contradanza, UX Onodanza, Compañía Estatal de Danza Oaxaca, Foro Libre de Gunajuato, Danza y movimiento de El Salvador, Experimentación Coreográfica de Xalapa, Pirámide y Módulo los tres de Xalapa, Quinto Sol, Truska de Sonora, A la vuelta, Mirta Blonstein (Memoria 1er Encuentro Callejero, 1987).

La calle no fue un escenario nuevo, pues agrupaciones dancísticas la empleaban desde hace tiempo, inclusive "los pioneros de la danza moderna abordaron el problema dentro del modelo de las Misiones Culturales" (Schwartz, 1987: 33). Pero sí fue en la década de los ochenta que su cualidad fue distinta. Se dio la posibilidad de una relación con sectores populares, con movimientos sociales y políticos. La danza contemporánea entonces se alimentó de la problemática y necesidades, que se expresaron en obras creadas como consecuencia de la conmoción de momento. Obras como *Cuando nos cayeron los catrines* de Barro Rojo (1986); *Babilonia´s Dancing Club* (1987) de Luis E. Mueckay, subtitulada: *Nos hemos visto morir más de la cuenta*, que trata las vicisitudes en salón de baile en donde se escucha como fondo las voces de sobrevivientes; *Todo aquel sorprendido, todo aquel consignado* (1987) con el grupo Asaltodiario también de Luis E. Mueckay que siempre he citado como ejemplo de una tragedia moderna plasmada en danza. Magnifica interpretación de Jaime Leyva y Miguel Ángel Díaz de dos chavos de la calle, y la desgracia de la muerte de uno de ellos en manos de su compañero que estaba bajo los efectos de la droga. Un motivo memorable de esta obra es el grito: "cuuuuleeeeros", que se adquiriría un carácter más contestatario. Pero también se dio la adaptación de repertorios previos que encajaron con la situación que se vivían los albergues y los damnificados. Obras como: *En el nido de la serpiente* de Cecilia Appleton y Contradanza; de Barro Rojo

Luego se dio lo que hoy se ha dado por llamar intervención del espacio. Cuando se comprendía la lógica física y social de los lugares donde se presentaban los grupos o se creaban obras para ciertos lugares específicos. Así sucedió con *Un extraño en una tierra extraña (1987)* de Raúl Parrao y UX Onodanza creada por una convocatoria de producción que hicieron Damac y la UVyD, en el año de 1987. En esta obra seres de blanco deambulan en un ambiente citadino, caracterizado por la tensión de movimientos y una escenografía de estructuras metálicas y pasos peatonales. Otros ejemplos fueron cuando Asaltodiario trabajo varias obras en la Alameda o el aprovechamiento del ritmo del cambio de semáforos en la esquina de Lázaro Cárdenas y Manuel González en Tlatelolco, en una creación titulada *Suite semafórica*. Anadel Lynton propuso no sólo obras que interpretaban bailarines profesionales, sino que incluyó a los ciudadanos en el desarrollo de danza para la comunidad. Podemos recordar sus intervenciones artísticas y sociales en la emblemática Plaza de las Tres Culturas relacionado su obra con el veinte aniversario de los acontecimientos de 1968.

La participación en albergues y encuentros callejeros de danza no sólo dio experiencia en el terreno artístico, el aprendizaje para intervenir espacios públicos, sino también el desarrollo de lenguaje dancísticos particulares, se dio un proceso de comunicación con la gente y una "sensibilidad independiente" expresada por: la "crítica a la política cultural oficial" (Baud, 1992:115-118). Lo que propicio también una comunicación de los grupos consigo mismo, con la necesidad de organización política particular (de cada grupo) y gremial (Damac). Expresada en la conformación de un movimiento de grupos denominados independientes que desarrollaron no sólo un discurso contestatario, sino una serie de demandas por mejores condiciones de trabajo.

Otros de los elementos latentes en aquella época fue la crisis económica suscitada por la ciada del petróleo y los malos manejos; la crisis política por el inadecuado manejo de las autoridades ante los sismos, y también los revoluciones en Centroamérica, en especial Nicaragua y El Salvador. Lo que provocó también la solidaridad con estos pueblos por parte de grupos de danza: Barro Rojo y UX Ondanza viajaron a estos países.

No sólo hay que destacar la danza en las calles, sino la relación con los públicos, as organizaciones civiles y el movimiento de danza independiente que se desató. Todo ello sin duda también incidió en el momento político de 1988. El reclamo de fraude electoral, sobre todo el fraude y decepción aun frente que abogaba por la democracia y que se sintió decepcionado. Como sabemos una respuesta al reclamo de entonces fue el surgimiento de Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. El sistema de apoyos se modificó y también la existencia de la danza contemporánea. Nuevas formas de producción y organización surgieron. El trabajo por proyecto que era distinto al trabajo grupal que caracterizo la década de los ochenta.

Los encuentros callejeros de danza se llevaron a cabo hasta 1994, con una edición en San Luis Potosí. Se ha realizado en Xalapa y en otras entidades. Este año se volvió a hacer en San Luis Potosí, pero los organizadores decían que era el primero. Se realiza también el Festival Cuerpo y urbe. Las intervenciones en espacios públicos han crecido por el propósito creativo de nuevas generaciones. Sin embargo, el espíritu de participación y compenetración con las personas y los espacios es diferente, porque el momento social fue único. El momento en que perdimos la inocencia y el alma se nos desgarró por las muertes indignas. Ojalá volvamos a llevar la danza a la calle con un espíritu de participación y convivencia que no sea motivado por la tragedia.

Baud, Pierre-Alan. (1992) *Una danza tan ansiada*. México. Universidad Autónoma Metropolitana.

Memoria. Primer Encuentro Callejero de Danza Comteporánea (1987) Comisión Cultural de la UVyD 19.

# APUNTES PARA UNA INVESTIGACIÓN EN CURSO QUE QUIERE SER UN ENSAYO II

POR **ANGÉLICA ÍÑIGUEZ**

## UNO

He pensado que la reflexión y la escritura sobre un movimiento estético o artístico a veces corresponden al último eslabón, es decir que a menudo las investigaciones se hacen en el ocaso y no en el apogeo del hecho artístico en cuestión.

Aquí comparto algunas ideas que incluyo en mi trabajo de investigación que se titula *En busca de la libertad. Danza experimental en Guadalajara*[1], en el que pretendo explicarme la genealogía, los rasgos característicos y frutos de este movimiento escénico tapatío.

1Este trabajo es un fragmento de mi ensayo En busca de la libertad. Danza experimental en Guadalajara, que está en construcción, y con el que espero obtener el título en la Maestría en Investigación de la Danza del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón del Instituto Nacional de Bellas Artes.

Fotografías: Cortesía del Ballet Folclórico de la Universidad de Guadalajara

En los días en que escribía este ensayo (cuando ya tenía la mayoría de las fuentes que me permitían crear y documentar esta historia) me preguntaba si no estaría matando yo, con mis intentos por nombrar las cosas, por describirlas, un movimiento que había surgido en terrenos ajenos a la palabra, una experimentación que al quedar encerrada en frases y descripciones se convertiría en un espacio sin interés para los creadores de esta danza peculiar siempre en movimiento. También me preguntaba si el hecho de que yo encontrara los suficientes elementos distintivos dentro de la danza experimental tapatía como para nombrarlos no era resultado de que este movimiento estaría en su etapa final. Pero estas ideas son sólo eso, pinceladas mentales, lo demás sólo lo dirá el tiempo.

Cuando entré a la Maestría en Investigación de la Danza (MID) lo hice pensando en que necesitaba formación académica seria: conocer autores, metodologías y que había "un modo correcto" de hacer las cosas. Hasta entonces, en una ciudad sin antecedentes en la investigación dancística, como lo es Guadalajara, yo había tenido que inventarme los caminos y de algún modo desdeñaba esa suerte de "autodidactismo".

Mi tránsito por la MID abrió la puerta de un universo fascinante que puede resumirse en tres afirmaciones: a) la invención de caminos propios, la creatividad, la imaginación y el juego no están peleados con la investigación de la danza, ni le restan seriedad, b) el mundo académico, los autores y sus teorías no son únicamente serios o, mejor dicho, se les puede abordar desde el juego, y no existe ninguna razón para que la investigación de la danza sea de un único modo y mucho menos aburrida y 3) tan valioso como conocer autores, construir un marco teórico, sustentar con documentos y citar correctamente es jugar, imaginar, hacer un *collage* e incluir el humor en la construcción de un proyecto de investigación.

Decidí incursionar en el ensayo porque es la forma que me parece más libre y congruente con mi tema, pues se presta a mis juegos e invenciones y me permite transitar por un camino de experimentación. Como dice François Laplantine, el ensayo ofrece todas esas posibilidades porque se trata de un no-género:

> Mientras que el sabio o el filósofo en general no hablan de sus personalidades y sus sentimientos, el ensayo reintegra deliberadamente al autor en su texto, que no por ello se convierte en un texto autobiográfico. En el ensayo no se encuentra el autor en el estado puro que narra, pero la mayoría de las veces él mismo está dividido y sobre todo es infinitamente curioso, está abierto a lo que él no es. Conversa (...) –más que dialoga– con otros fuera de él (...). El ensayo es lo contrario de la inmovilidad. Es un pensamiento en vías de elaboración (*work in progress*) en la contrariedad, la contradicción y la paradoja, un pensamiento susceptible de contradecirse a sí mismo en una entrevista incesante entre sí y sí mismo, entre sí mismo y los otros. Únicamente la construcción gramatical del gerundio ("en vías de") es susceptible de dar cuenta de esa movilidad que jamás privilegia la obra, el producto, el resultado, la conclusión, sino la marcha, la búsqueda de sus fracasos y fallos. (Laplantine, 2007: 262)

En el fondo de nuestro corazón queremos escribir libremente e incluso, al estilo del multifacético maestro Jacotot, crear involucrando los elementos que se nos antojen y nos sean útiles, sin hacer caso de las líneas que dividen géneros, disciplinas, talentos y aprendizajes, pero quizá a veces nos sentimos asustados de mostrarlo porque afuera de nuestra kinesfera todo es susceptible de ser corregido o normalizado, de que la academia nos señale para luego ceñirnos en sus miriñaques y nosotros dejarnos guiar dócilmente, porque le damos la razón a la academia o porque creemos que ese es *el* modo *correcto* de aprender. Pero "el ensayo no puede resignarse a la estabilización didáctica", dice Laplantine, sino que aviva el deseo de hacer lo que nos plazca.

Me gusta la posibilidad de mixtura y de construir un camino frágil pero válido (un camino al fin) a partir del farfulleo, como lo señala el autor que, sin embargo, tendrá su fortaleza propia puesto que es, en sí mismo, un sistema, como algo que puede ser una cosa y muchas a la vez.

Si el ensayo es la tierra que promete Laplantine, pienso que no hay lugar más feliz que ese, pues acepta y fomenta la diversidad, la imaginación, y la convivencia entre lo objetivo y lo subjetivo, la ficción y el documento, el análisis intelectual, el humor y lo afectivo. O entre lo que cada autor imagine y plasme. También posibilita el debate con todos los yo interiores que, por cierto, estarán de fiesta.

Este ensayo, que pretende nutrirse de lo académico como de lo literario, de los documentos y el juego, aborda la búsqueda de la libertad que han emprendido los artistas de la danza experimental en Guadalajara; ellos han dejado la piel en la búsqueda o en la creación de sus propios caminos, por lo tanto sería incoherente (o por lo menos, sería otro trabajo) elegir una forma rígida de investigar este fenómeno. Así que este ensayo no pretende ser un documento finito y perfecto, ninguna pieza para la historia inamovible, sino la búsqueda, a partir de la experimentación, de su forma singular y libre de existir.

## DOS

Pilar Villasante, cuya academia es parte importante de la tradición de danza española en Guadalajara, se pregunta con justa razón por qué su trabajo no habría de considerarse danza experimental, si la experimentación es un elemento importantísimo para ella y sus coreografías nuevas. Otros artistas de la danza contemporánea, clásica y folclórica se han preguntado lo mismo: ¿Qué la experimentación no es inherente a la creación dancística? Y concluyen que lo es, o al menos eso es lo deseable. Desde este punto de vista puede resultar absurdo o por lo menos extraño que existan trabajos a los que se les ponga la etiqueta de experimental, mientras a otros que también se valgan de la experimentación no se les considere así.

Y es que hay una singularidad digna de dilucidar en la escena tapatía, la danza experimental, no como característica de las creaciones actuales que, insertas en la lógica del mercado del arte buscan cumplir con los valores que la sociedad asigna (originalidad e innovación), sino como un movimiento con alma propia, un género endémico que a partir de la experimentación y el rompimiento de patrones de la danza hegemónica ha engendrado una danza que está al mismo tiempo abierta a la creación constante y que ha configurado un lenguaje ya reconocible.

Sabemos que diversos artistas en todo el mundo han calificado su trabajo de *experimental*, nombrándolo así para sentirse más libres en sus búsquedas, menos atados a etiquetas y cánones prestablecidos. Sin embargo, el movimiento de danza experimental tapatía no es heredero directo de ningún otro movimiento experimental, nacional o extranjero, sino un suceso estético endémico. Aunque sí es heredero indirecto de diversas corrientes experimentales y de artistas que mostraron ansias de innovar, como la búsqueda libertaria de Isadora Duncan, que hizo eco en el corazón de Lola Lince casi un siglo después.

Para esta investigación nos contarán sus aventuras Lola Lince, Beatriz Cruz (de Pájaro de nube), Gabriela Cuevas (de Tiempo navío), Alfonsina Riosantos y otros exponentes de la danza experimental. ∎

**Referencias**

François Laplantine y Alexis Nouss (2007). *Mestizajes. De Arcimboldo a zombi*. Buenos Aires: FCE.

ALFONSINA RIOSANTOS VERA GALLEGOS

# MUESTRA INTERNACIONAL DE DANZA OAXACA

# MIDO

El origen de la ahora llamada Muestra Internacional de Danza Oaxaca (MIDO), fue en un patio de la Casa de la Cultura Oaxaqueña (CCO), que se utilizaba como foro escénico, donde participaban los grupos de danza de la misma institución con la finalidad de cautivar más público para dicho espacio, así como tener más estudiantes de danza en los talleres de la institución, en particular de danza contemporánea, que como iniciativa propia necesitaba reunir dos elementos para hacer danza contemporánea: tener estudiantes y un público a quien mostrar su trabajo.

En este inicio tuvimos mucha asistencia, ya que venían los padres, hermanos, vecinos y amigos de todos los chicos que participaban en los diferentes grupos. Los aplausos se definían por quién tenía más amigos y familiares en la función. En ese momento solo se llamó "Festival del Día Internacional de Danza". Aunque ya habíamos tenido un antecedente: un año antes invitamos a fotógrafos a realizar una exposición de danza, la cual se llevó a cabo en los corredores del palacio de gobierno, con amigos fotógrafos cercanos a nosotros, y también se efectuó una exhibición de video de danza (películas y videos de compañías) en el Centro Fotográfico Manuel Álvarez Bravo (recinto recién creado en ese entonces).

En el segundo año consideramos que era necesario seguir realizando este tipo de eventos y nos dimos a la tarea de promover el "Festival de Danza Oaxaca", motivado en lo personal por la experiencia vivida al asistir al Festival de Danza en San Luis Potosí. Se hizo la propuesta a los directivos de la Casa de la Cultura para que efectuaran este segundo festival con la participación de los grupos de la CCO, se programaron las fechas y se ofreció una semana completa con funciones al aire libre de los distintos géneros de danza en diferentes espacios (escuelas, atrios de iglesia, parques).

A raíz de los buenos resultados creímos que era pertinente hacer crecer el festival, pero que la CCO y nosotros no podíamos hacerlo solos por razones económicas. Fue entonces que tuve la grata oportunidad de conocer a Evangelina Osio, que en ese momento era la Coordinadora Nacional de Danza del INBA, a quien le hice el planteamiento y solicité su apoyo, el cual nos concedió ofreciendo una exposición de fotografía acerca de la historia del danzón.

Y así llegamos al 3er Festival de Danza Oaxaca 2000, ya con una estructura más planeada y con una meta: llegar a más público, que no fuera solamente el de la Casa de la Cultura. El acercamiento con la Coordinación Nacional de Danza fue vital, hicimos la solicitud para tener grupos nacionales. Fue así como se le fue dando al evento una forma más de festival, con una semana de actividades y la primera compañía de carácter profesional, como Utopía Danza Teatro, que después de una torrencial lluvia realizó su función en el patio de lectores del Museo de Santo Domingo, lugar mágico para hacer una función de danza. En esa ocasión el público estuvo esperando cerca de 45 minutos, entre que terminaba la lluvia y podíamos limpiar la sillería y el espacio. El entusiasmo de la misma compañía y del público asistente, que permaneció esperando todo el tiempo hasta que se realizó la función, fueron elementos que nos hicieron reafirmar que el festival podía crecer y requeríamos un espacio para poder hacer danza.

En 2001 revisamos el proyecto y se dieron las circunstancias para mejorarlo, sumamos otras actividades como talleres dirigidos a la comunidad dancística, exposiciones fotográficas, concurso de fotografía, concurso de cartel, exhibición de videos y conferencias.

Fue en 2003 cuando se le dio el nombre de Muestra Internacional de Danza Oaxaca (MIDO). Las primeras compañías internacionales que participaron fueron la de Chile, de Isabel Croxxato, y una compañía de España- Bélgica. En este año también tuvimos la oportunidad de realizar las funciones en el interior del Jardín Etnobotánico del Centro Cultural Santo Domingo, teniendo como foro la majestuosidad del propio museo. Isabel Croxxato estaba un poco desanimada en el sentido de que la función fuera en un jardín, pero cuando entró y vio el lugar, quedó hechizada de tener como telón de fondo un gran museo y como escenografía un bello jardín.

Han sido experiencias con las que hemos crecido en la dinámica de ir aprendiendo sobre la marcha, tuvimos errores, pero también aciertos, hemos hecho de todo, desde diseñar el cartel hasta limpiar el foro para cada función, siempre con la intención de dar, tanto a las compañías que siempre han sido colaboradoras como al público que cada año sigue creciendo, y al que tratamos de ofrecer una atención más cercana, con la intención de que participar en MIDO sea una grata experiencia para todos.

En 2015 llegamos a 17 ediciones, y confiamos en que lograremos, no sin salvar muchos obstáculos, llegar a la edición 18. Cada vez es más complicado obtener recursos para poder sostener un festival en el que se realizan 22 funciones durante una semana en dos teatros formales y en dos espacios no formales. Se ha cautivado en este año a cerca de 11,500 asistentes, con 400 participantes. Todo ha progresado favorablemente y hemos creado la confianza entre los participantes y espectadores de que es un buen festival. El reto es seguir mejorando para hacer de éste un festival más grande y con más apoyos, ya que tenemos público nacional e internacional que visita la ciudad de Oaxaca y con el plus de encontrar MIDO en marzo.

MIDO se lleva a cabo gracias a la organización de Koreos Expresión y Proyección A.C. y la Casa de la Cultura Oaxaqueña, los apoyos de la Coordinación Nacional de Danza-INBAL/Red Nacional de Festivales, la Secretaría de las Culturas y Artes de Oaxaca, y la colaboración del Municipio de la ciudad de Oaxaca de Juárez, así como la iniciativa privada, además de otras iniciativas que se suman.

A grandes rasgos, este ha sido el andar desde 1998 a la fecha del festival, que después de ser solamente un espacio para los grupos de danza de la casa de la cultura, ha ido creciendo. Con la maestra América Escalera hemos ido creyendo cada vez más en esta iniciativa, hasta pactar hacer de éste un proyecto más de vida, tanto para la danza local como para nosotros mismos.

ANTECEDENTES:
MIDO surge con el propósito de generar espacios que impulsen el desarrollo y distinción de los diversos procesos del arte coreográfico, en colaboración con la Casa de la Cultura Oaxaqueña y Koreos Expresión y Proyección A.C. Ha convocado a bailarines, directores y coreógrafos de danza contemporánea, clásica, tradicional de los pueblos del mundo y urbana, para compartir su quehacer y crear un foro de arte en movimiento. MIDO es un festival multigenérico de danza en el sur de México, que abarca todo el espectro dancístico.

OBJETIVO:
Fomentar, enriquecer y difundir el movimiento de la danza contemporánea, clásica, tradicional de los pueblos y urbana, fortalecer la capacitación artística, así como la promoción de la cultura oaxaqueña y colocar a la entidad como un punto de interacción cultural del país.

MISIÓN:
Impulsar la formación de nuevos públicos para propiciar el desarrollo artístico de los creadores y ejecutantes de la danza, fortalecer la capacitación artística, así como la promoción de la cultura oaxaqueña y colocar a la entidad como un punto de interacción cultural del país.

VISIÓN:
Consolidar MIDO como un festival de carácter profesional, un foro exclusivo del movimiento dancístico a nivel nacional e internacional que coloque a Oaxaca como capital de la danza.

META 2016:
Llegar a zonas periféricas y municipios que no poseen facilidades de asistir al centro de la ciudad y tengan la oportunidad de disfrutar del movimiento de la danza. Acercar la danza a comunidades vulnerables.

COFUNDADORES:
**Gerardo Ibáñez Hernández**: Bailarín, coreógrafo, docente de la danza en la ciudad de Oaxaca. Miembro fundador de la Compañía Estatal de Danza Contemporánea de Oaxaca. Fundador de las compañías Ollin 7, Koreos Danzateatro, Punto Cero Danza Contemporánea. Docente de danza contemporánea en la Casa de la Cultura Oaxaqueña.

**América Escalera Baños:** Bailarina, maestra de danza, fundadora de la compañía Quimerina Ballet Clásico.

# TIERRA INDEPENDENTE

## CENTRO DE GESTIÓN ESCÉNICA

## ENTREVISTA CON PAULINA Y HELMAR ÁLVAREZ

Helmar y Paulina Álvarez encabezan el proyecto dancístico Tierra Independiente desde 2004, son un ejemplo más de aquellos que apuestan por desarrollar su proyecto dancístico fuera de las enormes posibilidades y muchas desventajas que ofrece la ciudad de México.

En 2013, fundan el **Centro de Gestión Escénica Tierra Independiente** (cgeti) en San Jacinto de Amilpas, Oaxaca, prometedor espacio autogestivo al que Interdanza se acercó para conocer uno más de los esfuerzos y realidades que mantienen vivo el desarrollo de la danza en México.

Entre sus logros alcanzados a la fecha, destacan la realización de más de 25 talleres internacionales para artistas escénicos profesionales y en formación; más de 40 talleres Nacionales para artistas escénicos profesionales y en formación; 5 residencias artísticas internacionales de creación; 20 presentaciones internacionales en el Foro Alternativo del cgeti; 50 presentaciones entre nacionales y estatales en el Foro Alternativo del cgeti; 40 presentaciones de la **Compañía Tierra Independiente** en Oaxaca y en el interior de la república; más de 3,000 espectadores en el cgeti y más de 4,000 espectadores en presentaciones de la compañía; 2 encuentros estatales de danza contemporánea en el cgeti (2014 y 2015), y 2 extensiones del Festival Anual de Circo de Mazunte (2014 y 2015).

Ha sido sede alterna del Diplomado de Creación Coreográfica del Centro de las Artes de San Agustín (CaSa) a cargo de Claudia Lavista (2013 y 14); coproductor internacional para iberescena con la Compañía Organización Efímera (España) en 2014, y sede alterna de la Muestra Estatal de Artes Escénicas de la Secretaría de las Culturas y Artes (seculta) del estado de Oaxaca en 2015.

Ha coproducido obras con el centro CaSa (Masiosare 3) en 2014 y con seculta para el festival Rodolfo Morales (Masiosare 4) en 2014.

Ha recibido los siguientes apoyos:

- Eprodanza (cnd, inba, conaculta, sep, sat) en 2013.
- Educación Artística Inicial (inba) en 2014.
- Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales (conaculta) en coinversión con el Municipio de San Jacinto Amilpas, Oaxaca, en 2015.

*¿Cómo nace el proyecto del Centro de Gestión Escénica Tierra independiente?*

Nace en el Municipio de San Jacinto Amilpas, en el estado de Oaxaca, como respuesta a la necesidad de descentralización de la Compañía Tierra Independiente para establecer una sede de trabajo dedicada a la promoción, generación, difusión, intercambio y creación en torno a las artes escénicas, especialmente en danza, teatro y circo, en los ámbitos estatal, nacional e internacional, abriendo sus puertas de manera incluyente a los artistas, grupos emergentes, colectivos, compañías e instituciones que en su quehacer fortalecen los vínculos del arte y que promuevan la generación de artistas y públicos para las artes de nuestro país, con el apoyo otorgado por Eprodanza en 2013, iniciativa impulsada por la Coordinación Nacional de Danza en 2012.

*¿En qué medida han alcanzado sus objetivos, multifacéticos y amplios: creación, formación, difusión, formación de públicos, entrenamiento y actualización?*

Los objetivos iniciales que se plantearon para el cgeti han sido rebasados de manera radical durante estos dos años y medio de existencia, debido no sólo a la demanda creativa, artística, de formación, y de públicos en el estado, sino también al empuje con el que desde la dirección de Tierra Independiente como eje central del proyecto se promueven iniciativas, se llevan a cabo, se adecuan con base en las necesidades de nuestro entorno y se soportan en la experiencia que hemos adquirido.

Es importante destacar que el cgeti trabaja en y desde la interdisciplina (danza, teatro y circo) pues Tierra Independiente (TI) surgió como una compañía de danza contemporánea que con el tiempo fue tomando herramientas del teatro y el circo para integrarlas en un lenguaje escénico; de ahí que el centro mantenga este enfoque interdisciplinar, trabajando en tres aspectos fundamentales que son:

a. Como sede de la compañía Tierra Independiente se dedica a la generación y promoción de obra para éste y otros grupos y colectivos emergentes del estado, así como a la formación y actualización profesional de artistas escénicos a través de cursos, talleres y entrenamiento profesional permanente.

b. Promueve de manera constante durante todo el año actividades de educación artística inicial con niños y jóvenes a partir de tres años de edad, enfocadas al desarrollo humano dentro de nuestra comunidad y municipios cercanos del estado de Oaxaca.

c. Residencias artísticas de creación con compañías y artistas nacionales e internacionales, presentaciones en el Foro Alternativo del cgeti, la Muestra Estatal de Danza Contemporánea de Oaxaca, la extensión del Festival de Circo de Mazunte, etcétera.

*¿Artística y comunitariamente, cómo se ha insertado el centro en el entorno, tanto en lo micro (colonia, barrio) como en lo macro (ciudad y estado)?*

Nuestra inserción no ha sido fácil, ha tomado mucho tiempo, trabajo y sobre todo paciencia, pues generar confianza, cercanía y diálogo con los artistas, los jóvenes, los vecinos, las familias, las instituciones, con los gremios de la danza, del teatro y del circo ha requerido distintas iniciativas, formas y tiempos. Al inicio fueron varios meses avanzando con algunos amigos y cómplices del proyecto.

Hoy, muchas relaciones, intercambios, encuentros y comunidad se han generado en torno a Tierra Independiente, escuchando y siendo escuchados; convivimos creativamente con artistas, instituciones y sociedad civil de San Jacinto Amilpas, provenientes de municipios cercanos y del estado de Oaxaca. Hemos mantenido algunos vínculos fuera de Oaxaca y generado nuevos con otros estados y fuera de México.

*¿Qué expectativas de sostenibilidad y desarrollo visualizan para el centro?*

Nuestro ideal radica en el trabajo con la comunidad: que sea un espacio reconocido, sustentado y necesario para los artistas, para las compañías, para los jóvenes, los niños, para sus familias, para las instituciones, para los gremios, para todas y cada una de las personas que ya tienen hoy un vínculo inicial, para los que aún no nos conocen y pronto vendrán por un interés afín, por coincidir en un entorno amable, creativo, respetuoso, comprometido, propositivo, arriesgado, de intercambio, de encuentro, de comunidad y así con lo que se genere día a día.

*¿Cómo se relacionan y se desarrolla la convivencia de la compañía y el centro?*

La Compañía Tierra Independiente es el corazón del CGETI; es básicamente la que mantiene el impulso creativo, desde donde se genera el contenido y las necesidades de desarrollo, la administración, la gestión, la producción, la programación y proyección para la permanencia del espacio.

En 2004 año en que surgió Tierra Independiente nos propusimos crear obra y seguir bailando; con el tiempo, imaginamos tener una sede propia para seguir con la experimentación artística y el trabajo con muchos y diversos creadores, casi diez años después logramos concretar ese sueño con el CGETI. Aún nos queda mucho camino por recorrer, mucho por hacer y muchos sueños por realizar.

## HELMAR DAY ALVAREZ BERNAL
## DIRECTOR ARTÍSTICO, COREÓGRAFO E INTÉRPRETE
## 26 DE DICIEMBRE 1976, MÉXICO, D.F.

Egresado y titulado por la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea del INBA como bailarín profesional de danza contemporánea en 1996. Continuó con su formación y desarrollo profesional a nivel internacional en la Escuela Nacional de Danza de Cuba en 1996, con la Compañía Ballet Jazz de Montreal, Canadá, en 1998 y la Compañía Momentum, en Guatemala, en 1999, Además de compañías nacionales como UX Onodanza, Hombres Subterráneos, Ballet Teatro del Espacio, Ballet Independiente, Asalto Diario, El Cuerpo Mutable, Las Bestias, entre otras, forjando así su desarrollo como bailarín y coreógrafo, recorriendo los escenarios más importantes del país desde el Palacio de Bellas Artes hasta diversas plazas públicas y foros alternativos dentro y fuera de la República Mexicana.

Desde 2004, como fundador de Tierra Independiente, se desempeña como director artístico, coreógrafo e intérprete de la compañía, generando obras coreográficas inicialmente de danza contemporánea y desde los últimos siete años, de interdisciplina escénica. Ha impartido diversos talleres de danza contemporánea y de creación coreográfica, compartiendo su propio método de creación y experimentación artística a colectivos, compañías y en festivales internacionales de danza. Ha formado a bailarines-intérpretes dentro del ámbito profesional, ha contribuido a la formación artística inicial de niños y jóvenes e impulsado a grupos y colectivos artísticos con entrenamiento, formación, actualización profesional, creación y dirección de obra.

Desde 2013 es codirector del CGETI, atendiendo 4 ejes principales: la dirección artística de la Compañía TI, la formación y actualización profesional de artistas escénicos dentro del estado de Oaxaca, la formación artística inicial de niños y jóvenes del municipio de San Jacinto Amilpas y otros para la reintegración del tejido social y el desarrollo humano, y la dirección artística del CGETI con la generación de residencias artísticas nacionales e internacionales de creación, así como la programación de talleres y presentaciones de artistas y compañías durante todo el año, generando una red de circulación artística profesional que incide positivamente en el ámbito local, estatal, nacional e internacional.

Se actualiza constantemente en las áreas de danza, teatro y circo, principalmente, con maestros nacionales e internacionales. Ha recibido los siguientes reconocimientos:

- *Masiosare 3,* obra seleccionada en el Diplomado en Creación Coreográfica del Centro de las Artes San Agustín, Oaxaca, a cargo de Claudia Lavista, Eleno Guzmán y Mauricio Nava. en 2014.
- Becario del FONCA como coreógrafo para residencias artísticas en el extranjero 2011-2012.
- Becario del FONCA como Joven creador 2009-2010.
- Becario del FONCA como Joven Intérprete 2003-04.
- En 2008 participa como coreógrafo en el Premio Internacional de Creación Coreográfica Miguel Covarrubias.
- Mejor coreografía en 2003 del Ballet Independiente de México.
- Mejor bailarín en 2002 del Ballet Independiente de México.

## PAULINA HERNÁNDEZ ÁLVAREZ
## DIRECTORA GENERAL, INTÉRPRETE Y GESTORA CULTURAL.
## 11 DE ENERO DE 1978, OAXACA DE JUÁREZ, OAXACA

Egresada y titulada por la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea del INBA del Centro Nacional de las Artes como bailarina profesional de danza contemporánea en 1995 y 1996 respectivamente. A lo largo de más de 15 años de trayectoria artística, se ha dedicado a la danza contemporánea como intérprete en diversas compañías como Asalto Diario, UX Onodanza, Compañía Estatal de Oaxaca, Bajo Luz, Ballet Independiente de México, El Cuerpo Mutable y el Ballet Moderno de México Las Bestias, presentándose en los teatros más importantes de la ciudad de México y del país como Palacio de Bellas Artes, Teatro de la Danza, Teatro Julio Jiménez Rueda del INBA; Teatro de las Artes y Raúl Flores Canelo del CENART; Teatro de la Ciudad, Sala Miguel Covarrubias y Teatro Carlos Lazo de la UNAM, y en estados como Oaxaca, San Luis Potosí, Guanajuato, Coahuila, Zacatecas, Guadalajara, Veracruz, Querétaro, Puebla, Tabasco y Michoacán, entre otros. Y como coreógrafa dentro del Ballet Independiente de México en 2002 y 2003. Estudió la carrera de arquitectura en la Universidad Autónoma de Oaxaca de 1998 a 2002.

Desde 2004, como fundadora de Tierra Independiente, se desempeña como directora general, promotora, gestora, escenógrafa e intérprete de la compañía.

Desde 2013 es codirectora del CGETI, con sede en el estado de Oaxaca, atendiendo la promoción de la Compañía Tierra Independiente, la logística y programación del CGETI, la generación de recursos para la difusión de las actividades de iniciación artística, así como la generación de redes de colaboración a través de la gestión cultural entres instancias gubernamentales, privadas e independientes, entre artistas, compañías y festivales en el ámbito nacional e internacional de diversos proyectos artísticos.

## PROYECTOS Y APOYOS

- 2012. Gira internacional a España de Tierra Independiente para el estreno de la obra *Vámonos de aquí* del coreógrafo Helmar Álvarez, en la Nave del Duende, ciudad de Cáceres, a través de la Secretaría de Relaciones Exteriores de México y CONCACULTA.
- 2013. La Compañía TI recibió el apoyo de EPRONODANZA para establecer el CGETI y sede de la compañía en el estado de Oaxaca.
- C*13, Proyectos de Emprendimiento Culturales para el Estado de Oaxaca a través de SECULTA para la Compañía Tierra Independiente.
- En 2014 recibe el apoyo INBA y SEP para desarrollar actividades de educación artística inicial en el municipio de San Jacinto Amilpas.
- El CGETI como coproductor con la compañía Organización Efímera., de España, en Iberescena, para residencia de creación y presentaciones.
- En 2015 recibe el apoyo del Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales del FONCA para las áreas de formación y programación en el CGETI, en multidisciplina para el municipio de San Jacinto Amilpas.
- Representante de México en España para la movilidad de artistas y gestores culturales de artes escénicas de la Organización de Estados Iberoamericanos y el Teatro Circo Price, España, en mayo 2015, con países como Cuba, Perú, Uruguay, República Dominica, y Colombia, para el desarrollo de redes de colaboración e intercambio de artes escénicas.

# CARTELERA

# LA RUEDA CASINO

PARTE 1

## CHARLA CON OBEL CASTILLA

LA RUEDA CASINO MÁS GRANDE DEL MUNDO CON 1027 PAREJAS Y EL DE MAYOR CANTIDAD DE PERSONAS BAILANDO CASINO EN UN MISMO LUGAR CON MÁS DE 8 000 PERSONAS HTTP://WWW.CUBADEBATE.CU/ESPECIALES/2009/06/17/UNA-RUEDA-GIGANTE-POR-LA-JUSTICIA/#.VC0UCPLVIKO

*Besito, cacho de mentira... combo 1... dame una con Raulín... dame una y no le llegues... dedo guarapo y bota... dame una y paséala... esmeralda... enchufla con engaño... enchufla arriba... exhíbela con el cero... la tralla... siete moderno... setenta y cuatro... setenta y cinco... setenta y cinco con engaño... sombréala... prima arriba... mimi-mimi... torniquete con túnel y alarde... Kentucky... paséala arriba... pásatela por el filo...*

El párrafo anterior pareciera escrito en otro idioma, de hecho es así, los códigos de la rueda casino, aunque sean en español, sólo son accesibles para quienes se adentran en este mundo de la salsa cubana como, a decir de nuestro entrevistado Obel Castilla, se le conoce comercialmente en México. No es más que "Una forma de baile grupal en la que los integrantes bailan al mismo tiempo musical realizando figuras y evoluciones al unísono, a la voz o mando de un guía".

La voz de mando en los momentos musicales correctos grita los nombres de los pasos: *besito, enchufla, siete moderno,* etcétera, y las parejas ubicadas en círculo saben exactamente qué tienen que hacer, creándose así una coreografía circular en la que las parejas entran y salen del círculo, se intercambian, aplauden, se cargan, giran, se desplazan hacia la derecha o izquierda, sin perder nunca el paso ni el ritmo. Verlo es divertido, hacerlo debe ser mucho más.

La sola idea de que una forma de baile pueda integrar así a un grupo de gente, imaginándoles quizás desconocidos, reunidos por casualidad en una fiesta o un salón de baile, pero capaces de crear ese círculo en movimiento es sumamente atractiva. El mejor ejemplo de que algo así pudiera ocurrir lo ofrece la película de 1998 *Baila conmigo*[1].

1https://www.youtube.com/watch?v=YRG9FzwEhJA

Sin embargo, no es del todo así, en la entrevista con Obel Castilla, bailarín y maestro cubano de rueda casino, descubrimos que no sólo en la película vemos una coreografía estructurada y ensayada, que pretende ser un acto espontáneo. En sí, cada rueda casino tiene su proceso de creación y sus participantes se reúnen y ensayan, generando así un baile popular con, por así decirlo, necesidades académicas.

Obel: El casino surge hacia la década de 1960 en La Habana, a partir de otro baile popular que alcanzó tremenda popularidad, el cháchachá, que fue creado por el maestro Enrique Jorrín hacia 1950 y que toma su nombre del sonido que producen los pies al deslizarse en el piso.

Casino se baila desde hace casi 60 años y se ha ido desarrollando continuamente. Fue creado en un centro recreativo llamado Casino Deportivo, en homenaje al lugar donde fue creado toma su nombre. En sus inicios no era tan complejo como lo es actualmente, sino que más bien sus bases: el desplazamiento y la manera de abrir a la pareja, surgidas del cháchachá, fueron descomponiéndose para dar paso a otra manera de bailar.

Surge espontáneamente en el interior de un grupo cerrado y pequeño de quienes se reunían cotidianamente en el Casino Deportivo, ellos inventaban figuras y proponían nombres de pasos, así se fue creando un código establecido que desde sus inicios requirió de una enseñanza y aprendizaje previo.

Poco a poco salió del interior del centro recreativo y conforme se fue expandiendo a otras regiones de Cuba el baile casino toma otros nombres y estilo, por ejemplo, en la zona oriental de Cuba se empieza en un tiempo diferente a la zona occidental, o bien una misma figura puede encontrarse con distintos nombres: "vacílala", se le puede decir "vacila tu pollo" o "vacila tu mango". Hoy más que nunca es necesario que la rueda casino se aprenda y se enseñe y las variaciones dentro de su misma forma conserven las bases de su origen.

Interdanza: *La rueda casino ha cobrado mucha fuerza internacionalmente, es cada día más común ver academias que ofrecen su aprendizaje, a qué atribuyes este, llamémosle,* boom.

Obel: Nuestra rica cultura se ha visto afectada y tardó algunos años en ser reconocida internacionalmente, debido a la política de Estados Unidos de imponer un Bloqueo económico, comercial y cultural a nuestra Isla, aspecto que ha ido cambiando poco a poco hace ya desde.

En un principio los cubanos fuera del país, sobre todo en Estados Unidos[2], se reunían y bailaban sin intensión de enseñar, sólo por mantener sus raíces, quienes los veían se sorprendían y buscaban aprender, dando pie al surgimiento de las diversas academias existentes en Estados Unidos, Europa[3] y América Latina.

Por otro lado, este auge mundial del baile casino o, en su forma comercial "salsa cubana", se debe a que es un baile lleno de libertad de expresión corporal, sabrosura y que además permite la inserción de elementos y figuras de otros bailes populares cubanos, como lo son el mambo, el propio cháchachá, el mozambique, así como de otras expresiones como son los bailes afrocubanos, la rumba cubana, e incluso bailes no originarios de cuba.

Interdanza: *Existe un estilo propio del mexicano al bailar salsa, cómo se adapta este estilo al interpretar casino.*

2 https://www.youtube.com/watch?v=WZpjWWxPYik

3 https://www.youtube.com/watch?v=DRH_6LTpDj8

Obel: En México, la mayoría de los bailes populares son en lo general bailes surgidos en otros países, toman una forma particular, en especial la salsa que llega a México primero como forma musical. Al país llegaron grupos y orquestas de música popular bailable desde los años 30 como lo fueron la Sonora Matancera, el gran Benny Moré, Trio Matamoros, entre muchos otros de los más reconocidos en su época, ellos trajeron la música cubana pero no la manera de bailar. Por su naturaleza, esta música llena de tanto sabor invita a bailar, por lo que los mexicanos empezaron a bailarla como la sentían sin ninguna técnica basada en la manera cubana.

Al cabo de muchos años empezaron a llegar los primeros "maestros", muchos de los cuales no eran tales, sino bailadores de la música popular cubana, de ellos empezaron a aprender el estilo cubano los aficionados a la salsa de México[4], enseñaron los pasos y figuras del casino pero sin que llegara a establecerse una escuela mexicana formalmente.

En años subsiguientes llegaron a México otros cubanos con preparación docente y con una mejor técnica para la enseñanza del mismo baile casino y de otros bailes. Es importante destacar que cada uno de ellos lo hace dentro de su propio estilo, ya que cada grupo y cada maestro tienen su código particular, pero éste debe partir siempre de una misma técnica base.

Interdanza: *¿Otro aspecto importante de la rueda casino es la competencia?*

Obel: Efectivamente, desde su origen existieron las competencias entre los diferentes grupos de La Habana, he de admitir que los cubanos somos muy competitivos, pero este aspecto, a mi juicio, enriquece a la rueda cubana, al ser un baile vivo, creativo y en constante evolución. El afán de triunfo promueve la creación de figuras cada vez más complejas y compromete la constancia en la participación de los integrantes.

Hoy en México existen escuelas que profesionalmente enseñan casino en todo el país, importantes congresos, competencias y encuentros se organizan a lo largo del año. En la Ciudad de México, en salones de baile y en lugares como Mama Rumba, La Nueva Cuba, Mojito Room o La Maraka, numerosos grupos de rueda casino asisten a bailar continuamente.

4 https://www.youtube.com/watch?v=kXNYFFmeThg

**OBEL CASTILLA:** Licenciado en la especialidad de danza egresado de la cátedra de arte del ISP "Enrique J. Verona", la Habna Cuba.

Bailarín profesional en Cabaret Tropicana Santiago, Compañía Danza Teatro Caribe, Compañía danza Guerra y Ballet folclórico Kutumba.

Profesor de Danza con más de 15 años de experiencia en Cuba y México.▮

RUEDA CASINO DURANTE LA FERIA DE INDIANOS DE BEGUR WWW.CUBANET.ORG

# PRESENCIA INTERNACIONAL EN EL *Palacio* DE BELLAS ARTES

## CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

Rafael Tovar y de Teresa
*Presidente*
Saúl Juárez Vega
*Secretario Cultural y Artístico*
Francisco Cornejo Rodríguez
*Secretario Ejecutivo*

---

## INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

María Cristina García Cepeda
*Directora general*
Sergio Ramírez Cárdenas
*Subdirector general de Bellas Artes*
Cuauhtémoc Nájera Ruiz
*Coordinador Nacional de Danza*
Roberto Perea Cortés
*Director de Difusión y Relaciones Públicas*

---

INBA DANZA
COORDINACIÓN NACIONAL DE DANZA

---

*"Este programa es público, ajeno a cualquier partido político. Queda prohibido el uso para fines distintos a los establecidos en el programa".*